

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo

a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

La *Commedia* ribaltata di Cattivik

Daniela Bombara

Università degli Studi di Messina, Italia

Abstract The paper aims at analysing the comic rewriting of Dante's *Commedia* by Burattini and Sommacal through the character of Cattivik, a clumsy thief and a 'proud' parasite of society. His journey across the realms of the afterlife takes three steps – *Un'avventura infernale* (1992), *Cattivik in Purgatorio* (1993), and *Cattivik in Paradiso* (1994) – and in fact overturns Dante's experience: while Dante undertakes a journey of purification, Cattivik falls randomly into a messy hellish underground, where sins are laughable, punishments minimal, the damned are free to roam and the devils are incompetent. Further on, he arrives in a 'scatological' Purgatory, to finally ascend to a spectacularized Paradise, where his hard rock music prevails over angelic choirs. The parody, apparently bold and irreverent, is nonetheless tightly linked to its hypotext, from which it draws its core values, such as the *vis polemica* against the negative aspects of contemporary society. Such modern-oriented approach aims at re-establishing a fertile dialogue between Dante's discourse and the contemporary public.

Keywords Cattivik. Parody. Upside-down world. Hellish underground. Scatology.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Toccata e fuga nell'oltremondo infero. – 3 Un Purgatorio 'scatologico' fra cessi e olio di ricino. – 4 Fascino e trappole di un Paradiso 'spettacolare'. – 5 Considerazioni conclusive.

1 Introduzione

Negli anni Sessanta Franco Bonvicini, in arte Bonvi, crea il personaggio di Cattivik, ladro inetto e sistematicamente perdente:

un esserino emarginato da tutti, che si è rintanato nelle fogne [...]; cova una qualche forma di vendetta verso la società, come sfigato cronico portato all'apoteosi di tutto quello che è sfortuna e jella. (Bonfatti in *Fumettology*)¹

1 In un'intervista condotta da Moreno Burattini nel 2011 e riportata nel suo blog, *Freddo cane in questa palude*, Bonvi racconta le origini del personaggio, apparso nel '64/'65 su un giornale stu-



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica. Nuova serie 1

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-565-0 | ISBN [print] 978-88-6969-566-7

Open access

Submitted 2021-08-24 | Published 2021-11-15

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-565-0/008

Figura surreale, una sorta di sacco nero – secondo i vari disegnatori a forma di pera, melanzana, castagna – con gambe e braccia tubolari, queste ultime fuoriuscenti direttamente dai lati del viso (Raffaelli 2009, 56), Cattivik rappresenta semplicemente, a detta di Bonvi, «una macchia d'inchiostro. Non importa quali siano le forme di una macchia, l'importante è che sporchi» (cit. in Burattini 2011); ma è proprio questa astrattezza di fatto ad aprire il personaggio a possibili significazioni simboliche, di «ombra nera che si annida in ogni intimo» (cit. in Burattini 2011), come afferma ancora il suo creatore.² Cattivik stesso sembra esserne sottilmente consapevole quando esalta sfacciatamente la propria negatività e disordine esistenziale:

In questo suo compiacimento della cattiveria c'è tutta l'essenza del personaggio [...]; è uno che non rispetta le regole, è semplicemente allergico alla legalità [...], un eroe assolutamente solitario, è addirittura asociale. (Burattini in *Fumettology*)

Emarginato dal sistema borghese, egli elegge la sporcizia, il furto e il danno verso altri a suo *modus vivendi*, per quanto poi fallisca miseramente nei suoi intenti rivelandosi un meschino e grottesco 'genio del Male';³ Cattivik rappresenta il lato oscuro del reale, è un essere residuale, caotico, espulso e rifiutato dai 'normali', la

dentesco modenese come antagonista di un gruppo musicale, *I Gatti*, di cui faceva parte Francesco Guccini. Cattivik giunge al grande pubblico su *Tiramolla* nel 1970 (nr. 14, a. XVIII, 19 luglio). Negli anni Settanta Bonvicini, impegnato nella trasmissione televisiva *Supergulp*, 'cede' il personaggio a Silver (Guido Silvestri) con cui già collaborava; dagli anni Ottanta si forma una squadra di sceneggiatori e disegnatori, dei quali fanno parte, fra i primi, Moreno Burattini, Massimo Bonfatti, Piero Lusso, Casty (Andrea Castellani); per la parte grafica Giacomo Michelin e Giorgio Sommaccal.

2 Cf. Scott Mc Cloud (1994, 24-59), secondo il quale quanto più le immagini del fumetto appaiono stilizzate ed essenziali, tanto più determinano il coinvolgimento attivo del lettore e la proliferazione di ulteriori valenze e significati. La 'nerezza' di Cattivik e i suoi comportamenti inaccettabili, per quanto dispettosi e bambineschi, la stessa configurazione minimale dell'aspetto grafico, che sembra mimare il disegno infantile, richiamano il concetto di 'Ombra' junghiana, secondo quanto affermato dallo studioso nella prima fase della sua teorizzazione: «Con ombra intendo la parte 'negativa' della personalità, la somma cioè delle qualità svantaggiose che sono tenute possibilmente nascoste e anche la somma delle funzioni difettosamente sviluppate e dei contenuti dell'inconscio personale» (Jung 1983, 12). Riguardo la duttilità del personaggio, Antonio Mariani osserva, nella tesi di master *Kreative Dante-Rezeption im Comic, Manga und im Graphic Novel*, come Cattivik sia «Un 'pupazzo' con la qualità di essere tanto 'manovrabile' [...]. Funziona ottimamente come fumetto di satira, anche grazie alla sua comicità visiva e verbale [...]. Infatti, essendo una maschera, può rivestire molti temi della critica di costume» (Mariani 2019, 56).

3 Il furto è a tal punto connaturato all'essenza del personaggio che Cattivik parla eliminando quasi sempre l'ultima vocale della parola, sostituita da un apostrofo, trafugando istintivamente il suo stesso linguaggio.

cui stessa esistenza incrina l'armonia del mondo di superficie rivelandone la nascosta sordidezza.⁴

Il viaggio nei regni dell'oltretomba di un simile personaggio, che si snoda in tre pubblicazioni - «Un'avventura infernale» (*Cattivik*, nr. 32, 1992), «*Cattivik* in Purgatorio» (*Cattivik*, nr. 40, 1993) e «*Cattivik* in Paradiso» (*Cattivik*, nr. 54, 1994), tutte firmate da Moreno Burattini (testi) e Giorgio Sommacal (disegni) - oggetto del presente lavoro, non può che ribaltare i sensi dell'esperienza dantesca: se lo scrittore fiorentino compie un itinerario di sempre maggiore perfezionamento, in un sistema valoriale che individua negativamente il peccato configurando i diversi passaggi della punizione, espiazione, infine glorificazione per ristabilire e confermare l'ordine divino, *Cattivik*, per il quale la malvagità è legittima, la violazione delle regole è norma, precipita in modo del tutto casuale in un sottosuolo infero disordinato, specchio del mondo di superficie, in cui i peccati sono risibili, le punizioni solo accennate, i dannati liberi di girare, i diavoli incompetenti. Approda in seguito a una montagna purgatoriale disseminata di gabinetti, dove la purificazione è degradata a 'evacuazione' escrementizia; infine ascende a un Paradiso spettacolarizzato, in cui paradossalmente riveste un ruolo di primo piano nel vivacizzare la monotona esistenza dei beati.

La riscrittura di Burattini e Sommacal è improntata dunque a un sistematico rovesciamento delle funzioni e dei personaggi presenti nell'ipotesto, uno 'smontaggio' dai sicuri esiti comici, ma non esente da spunti di riflessione e critica, sia nei confronti dell'opera fonte che della realtà contemporanea;⁵ la *Commedia* di *Cattivik* sarà pertanto esaminata sia come forma di parodia bachtiniana, che inscena un mondo rovesciato e quindi rigenerato, in cui la componente comica dà luogo a una percezione complessa e 'dialogica' del reale, sia in qualità di ipotesto, trasformato rispetto alla fonte secondo le categorie genettiane di transfocalizzazione e transvocalizzazione. Si intende dimostrare come il trittico oltremondano 'cattiviko' metta in discussione, sia pure con disinvolta leggerezza comica, i concetti tradizionali di giustizia, colpa, punizione, che il testo dantesco trasmette ai suoi lettori, così come la centralità nel mondo attuale della cultura tradizionale di cui la *Commedia* è esempio, entrando al tempo stesso in dialogo con altre versioni fumettistiche del capolavoro dantesco.

⁴ «Dove c'è lo sporco c'è il sistema. Lo sporco è il sottoprodotto di un'ordinazione e di una classificazione sistematica delle cose, così come l'ordine comprende il rifiuto di elementi estranei» (Douglas 1975, 65).

⁵ La limitata letteratura critica che si è occupata della *Commedia* di *Cattivik*, «il più rozzo e irrispettoso dei personaggi legati a Dante» (Mariani 2019, 6) ne rileva soprattutto il carattere comico, esplicito in storie di breve respiro che considerano superficialmente solo alcune componenti dell'opera fonte (Cotugno 2009, 83-6): in realtà è presente una componente satirica non irrilevante, secondo un'idea ampliata della parodia come «trasformazione ludica, comica, o satirica di un singolo testo» (Sangusue 2006, 6).

2 Toccata e fuga nell'oltremondo infero

Bisogna premettere che *Un'avventura infernale*, primo elemento nella triade parodica, in una fase ancora progettuale non intendeva prendere direttamente le mosse dalla *Commedia*, come ci informa Paolo Guiducci:

Tutto nacque da un'idea di Giorgio Sommacal: il disegnatore voleva portare Cattivik all'Inferno, dove avrebbe trovato altri villain delle nuvolette. Il soggetto fu sviluppato da Moreno Burattini, che trovò (inevitabilmente) il modo di coinvolgere anche Dante [...] che compare di persona nella prima storia. «Visto il risultato, proposi a Silver di fare anche il Purgatorio e il Paradiso. E così fu', racconta lo sceneggiatore toscano». (Guiducci 2015, 30)

La piena collocazione nella galassia riscritturale dantesca deriva quindi dall'inclusione nel fumetto del suo principale protagonista, ma lo scrittore fiorentino appare in una veste insolita: è un anzianotto rimbambito, in camicia da notte, papalina e pantofole,

cacciato da un ospizio dove non è più sopportato dagli altri ospiti, per via della sua mania di scrivere sempre poesie e declamarle a ogni piè sospinto. (Cotugno 2009, 84)

La smitizzazione parodica del personaggio-Dante riguarda altresì la sua funzione nella vicenda: è Cattivik il vero protagonista, che, mentre si aggira nel parco dell'ospizio cittadino per derubare i vecchietti, incontra lo svampito poeta. Burattini e Sommacal rinunciano quindi al «cliché iconico», ispirato alla descrizione dell'aspetto di Dante tramandataci da Boccaccio (*Trattatello in laude di Dante*) e dai ritratti di Giotto e Domenico di Michelino» (Pietrini 2018, 86), centrale in altre parodie fumettistiche, in special modo italiane; il riconoscimento dell'opera fonte è però avviato da precise spie testuali, evidenziate in grassetto e corredate da indizi iconici, necessari per configurare la relazione ipertestuale. Cattivik, scrutando ansiosamente gli alberi del parco, dai rami nudi e protesi e muniti di facce corrucciate, esclama: «Glact! Cert' che quest' più che un parc' sembra una **selv'**... ed è anche piuttosto **oscur'**» (Burattini, Sommacal 1992, 32).⁶

La battuta suscita in Dante l'ispirazione poetica; i tre versi incipitari dell'*Inferno*, declamati all'interno dell'ospizio, provocano l'i-

⁶ La selva animata di Cattivik potrebbe istituire un'ulteriore relazione con l'ipotesto dantesco, nello specifico con il canto XIII, ambientato in una 'selva dei suicidi', nella quale i dannati sono trasformati in piante viventi.

ra degli inquilini e l'espulsione dello scrittore.⁷ Per assicurarsi che Dante non si ripresenti, uno dei vecchietti gli aizza contro tre cani, che il poeta interpreta come 'fiere', derivandone una seconda terzina che nei primi due versi ripescava la fonte dantesca destinando l'ultimo, di nuovo conio, alla funzione parodica tramite uno scarto diafasico: «Veder quelle tre bestie senza pace | Venirmi avanti incontro a poco a poco | mi fa sembrar di stare sulla brace» (Burattini, Sommacal 1992, 35).⁸ Il commento di Cattivik, «Come rim' sono proprio adatt' alla situazion'... Sono da **can'**!» (35) degrada ulteriormente l'eloquio (o sproloquio) letterario riconducendolo allo squallore del momento presente. L'intero fumetto presenta con frequenza questo tipo di unità narrativa, scandita in tre momenti: la presentazione di una realtà squallida o comunque ordinaria, la sublimazione poetica dantesca, la sconfessione, tramite l'abbassamento comico o la giustapposizione antifrastica, da parte di Cattivik.⁹ Questi assume dunque una funzione attiva - mentre Dante è confinato a un ruolo di 'spalla' -, che sarà ancora più evidente nel contesto dell'oltremondo infero, in cui «la strana coppia» (Cotugno 2009, 84) precipita per caso, nascondendosi in un pozzo senza fondo per sfuggire ai cani dell'ospizio.

Nell'ottica straniata del protagonista *outsider*, sporco, fuffante-sco e violento, l'*Inferno* è un luogo caotico, malsano, carico di aggressività, affine quindi al mondo di cui Cattivik ha diretta esperienza; non è, come nell'originale, una realtà 'altra' in cui si compie il destino dell'uomo secondo un modello etico di colpa/punizione. Due cartelli-citazione - «Lasciate ogni speranza voi che entrate», e «Triste riviera d'Acheronte» -¹⁰ costituiscono altrettanti pretesti per interventi attualizzanti: il primo venendo identificato come l'in-

7 Le citazioni della *Commedia*, come tutte le successive, sono identificate nel fumetto dall'uso di un diverso carattere, anticato, anche nel caso in cui non riprendano esattamente il testo originario.

8 Dal confronto con la fonte si evince che Burattini rielabora, per i primi due versi, il distico iniziale della seguente terzina dantesca presente nel primo canto dell'*Inferno*, vv. 58-60: «tal mi fece la bestia senza pace, | che, venendomi 'ncontro, a poco a poco | mi ripigneva là dove 'l sol tace», riferita nell'originale alla sola lupa.

9 Ad esempio, quando Caronte grida il noto «Guai a voi, anime prave!», e Cattivik lo aggredisce verbalmente e fisicamente, paragonandolo a Capitan Findus per la funzione di nocchiero e i tatuaggi, nonché picchiandolo col remo per impossessarsi della sua imbarcazione, Dante afferma: «Caronte ci menò sull'altra riva!» (Burattini, Sommacal 1992, 40). Alla battuta, che modifica parzialmente una frase analoga dell'ipotesto, pronunciata dallo stesso Caronte, *i' vegno per menarvi all'altra riva*, Cattivik risponde: «A dire il ver' siamo noi che abbiamo menat' lui!» (40).

10 Il testo modernizza la grafia dell'originale dantesco: *Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate*; il secondo riprende un discorso di Virgilio nel canto III, vv. 76-8: «Ed elli a me: 'Le cose ti fier conte | quando noi fermerem li nostri passi | su la trista riviera d'Acheronte'» con normalizzazione in italiano moderno di *trista in triste*.

gresso «di un ospedale italian'» (Burattini, Sommacal 1992, 38),¹¹ il secondo posto accanto ad acque puzzolenti, piene di detriti ed ossa, che Cattivik si chiede se siano «la cloaca massim'» (38), dunque per antonomasia le fogne romane.¹² Mettere in rilievo i problemi della società, quali l'inquinamento – a esso allude anche l'incontro con un puzzolente Minosse, a cui il protagonista chiede se usi «l'acqua di colonia o quella dell'acquedotto di Napoli» (45) –, la malasanità, il sovraffollamento dei mezzi pubblici,¹³ non sembra comunque essere il principale obiettivo di Cattivik, né dei suoi autori, che mostrano invece un protagonista desideroso di allontanarsi da un mondo 'del sottosuolo' familiare, per certi versi, ma che offre ben poche opportunità a un ladro di professione; se quindi i momenti satirici riprendono l'intento polemico dell'ipotesto,¹⁴ essi principalmente evidenziano l'estraneità del personaggio al sistema valoriale che informa la realtà infera.

L'opacità dello sguardo cattiviko deriva dalla sua condizione di «libero imprenditore del grimaldell', un onesto lestofant'» (Burattini, Sommacal 1992, 48), quindi di 'peccatore non pentito', che considera le sue azioni perfettamente lecite, antitetico di fatto all'oltremondo di derivazione dantesca; ma la percezione straniata del protagonista ribalta struttura e funzioni di un regno soprannaturale dalla matrice ancora medievale, rivelandone contraddizioni e assurdità.¹⁵ I dannati che Cattivik incontra in un Inferno topograficamente stravolto rispetto all'ipotesto, poiché sviluppato su un solo livello come un grande ambiente in cui si aprono le grotte dei dannati, non soltanto non vengono distinti in base alla gravità della colpa, ma nel caso di peccati introdotti *ex novo*, quali la curiosità e il masochismo, sono san-

11 La messa in rilievo del carattere 'infero' del sistema ospedaliero può essere stata suggerita da un noto episodio di *Alan Ford*, il fumetto creato da Max Bunker (Luciano Secchi) e Magnus (Roberto Raviola); nel nr. 11, intitolato *Il numero Uno* (1970) gli agenti del gruppo T.N.T. devono svolgere la loro missione all'interno di un ospedale fatiscente, sovraffollato, dove si rischia la morte a opera di medici incompetenti, e non a caso l'infermiere si chiama Caronte.

12 Come in altre riscritture, «[g]li inferni a fumetti si rivelano uno specchio della superficie terrestre, e tale continuità e permeabilità fra i due mondi crea le condizioni per una satira accattivante e a tratti pungente» (Benucci 2018, 113).

13 Sentendo i lamenti che provengono dalle grotte dei dannati, Dante declama: «Qui vi sospiri pianti e alti guai | risuonano nell'aere senza stelle | così che sembra d'essere in tranvai» (Burattini, Sommacal 1992, 40), riprendendo un'analoga terzina parodica presente ne *L'inferno di Topolino* (1949-50) di Guido Martina e Angelo Bioletto, come nota Pallavicini (2016, 210).

14 Osserva Ursula Winter: «Come le descrizioni della *Commedia* possono aver esercitato un'azione intimidatoria sui lettori coevi, così anche gli autori degli adattamenti moderni si servono della rappresentazione dell'Inferno per introdurre delle critiche alla società contemporanea» (Winter 2018, 75).

15 Il valore ermeneutico e risemantizzante dello straniamento è stato teorizzato, com'è noto, da Šklovskij 1974, 45-61.

zionati in base a loro tendenze personali o tratti comportamentali, che non si traducono effettivamente in violazioni delle norme divine. Queste minime infrazioni, che richiamano, con intento attualizzante, aspetti della società coeva,¹⁶ sono in ogni caso punite secondo la legge del contrappasso: i curiosi sono immersi nel buio, e infatti subissano Cattivik di domande quando questi accende un fiammifero per vedere nell'oscurità della grotta; il masochista, che il protagonista incontra e picchia per vendicarsi dell'aggressione appena subita da parte di un iracondo, cammina tristemente in solitudine, condannato quindi a non poter mai soddisfare la propria perversione.¹⁷

La lievità della colpa, contrapposta alla sua eterna punizione, mette in evidenza la fallacia della giustizia divina che si esplica nel mondo infernale; a essa è inoltre facile sfuggire, dal momento che i dannati sembrano muoversi senza costrizioni al di fuori delle loro grotte e si sottraggono facilmente alle pene, grazie a disservizi e malfunzionamenti del sistema, come quando Cattivik cerca di rubare la bombola di gas che alimenta il fuoco dei lussuriosi, non vi riesce perché si rompe un tubo, e i dannati si gettano in un'orgia collettiva esclamando: «Forza ragazzi!... È di nuovo finito il gas!» (Burattini, *Sommaccal* 1992, 44).¹⁸

16 Riguardo ai curiosi, si può osservare che fra gli anni '80 e '90 si diffonde il telefono cellulare, ma, soprattutto, dominano l'immaginario collettivo quiz televisivi seguitissimi e diversificati, quali *La Ruota della Fortuna* e *Ok, il prezzo è giusto*, condotti rispettivamente da Mike Bongiorno e Iva Zanicchi. Per il 'peccato' di masochismo si considera che il 1992 è l'anno di *Luna di fiele*, diretto da Roman Polanski, ma forse, alla base dell'invenzione di Burattini e Sommacal, è presente una diretta influenza del mondo dei fumetti: nel 1986 Giuseppe Palumbo crea Ramarro, eroe masochista, «figlio di una generazione nella quale strisciante si affacciava la disillusione e il nichilismo, e il suo masochismo è una risposta distorta e grottesca alle paure e alle angosce che la affliggono» (Gabrielli 2017).

17 Nel personaggio, che si trascina piangente, sovrastato dalle onomatopее «sigh» e «sob», è possibile rintracciare una versione caricaturale del peccatore di accidia, nell'ipotesi collocato insieme agli iracondi all'interno della palude Stigia, nel fumetto in posizione immediatamente successiva al momento in cui l'iracondo dannato massacra Cattivik (Burattini, *Sommaccal* 1992, 43). La parola chiave 'tristezza', che nella *Commedia* dantesca connota sensibilmente il peccato di accidia perché variata con figura etimologica nella definizione che gli accidiosi danno di se stessi (VII 121-4) - «Tristi fummo | nell'aere dolce che dal sol s'allegra, | portando dentro accidioso fummo: | or ci attristiam ne la belletta negra» trova un'eco nelle parole di Cattivik di fronte al masochista: «Questo è mesto è trist' prima ancor' che l'abbia schiaffeggiat', figuriamoci dop'» (43). La citazione è ribaltata comicamente, in quanto il tormento del masochista 'accidioso' consiste proprio nel non ricevere, paradossalmente, alcuna punizione.

18 Colpito dal tubo, Cattivik esclama: «Gaak! Il metan' n'n mi dà una man'» (44), allusione antifrastica alla campagna pubblicitaria della Snam del 1984, imperniata su una diffusissima *headline*: «Il metano ti dà una mano»; la battuta concorre a una tramatura di riferimenti al mondo della pubblicità e alla comunicazione mediatica che riguarda tutte le parodie cattivike ed è usualmente presente anche in altre versioni comiche del capolavoro dantesco (Winter 2018, 71).

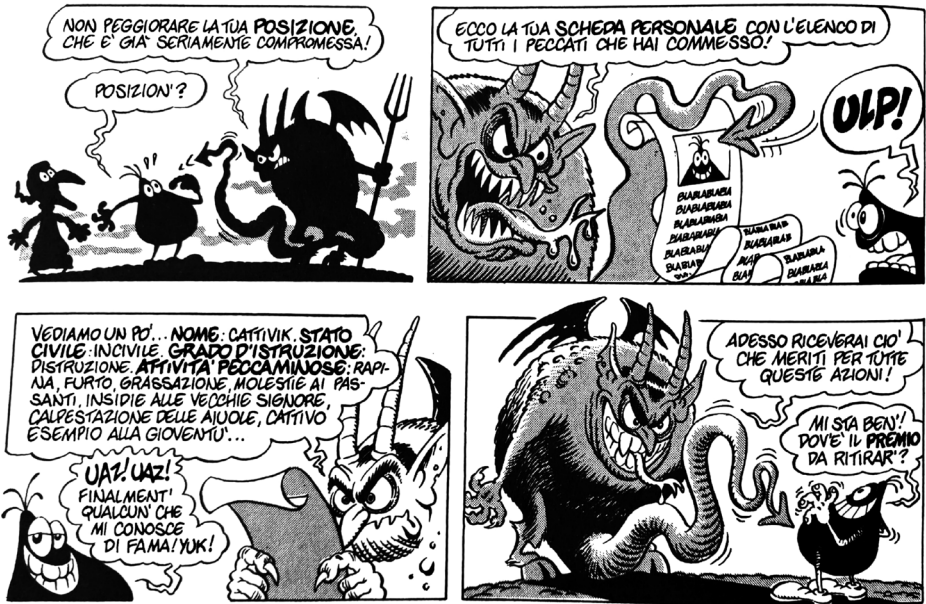


Figura 1 Un'avventura infernale, 46-7

Ben distante da una considerazione negativa dei propri trascorsi truffaldini, di cui non si pente affatto anzi se ne vanta, Cattivik non teme Minosse, che gli elenca i suoi peccati «come un giudice che legge all'imputato la fedina penale» (Mariani 2019, 61), attendendo un premio piuttosto che una punizione; ma ecco che le maglie di una giustizia sino a ora debole, inconcludente e lassista, si stringono improvvisamente intrappolando il protagonista, che apprende da un demone giustiziere ingigantito, truce e con tanto di lingua bifida, di essere «condannato alla pena eterna del lavoro!» (Burattini, Sommacal 1992, 47). In una tavola a tutta pagina appaiono altri 'cattivi' dei fumetti, quali Stanislas Moulinski, il nemico di Nick Carter, la banda Bassotti, i fratelli Dalton, antagonisti di Lucky Luke, costretti ai lavori forzati in un'immensa miniera.¹⁹ L'unico atto di severa giustizia diabolico/divina è quindi riservato, in prospettiva intertestuale, a un campionario scelto di *outsider* furfanteschi del fumetto, cialtroni ma tendenzialmente innocui, condannati a un'attività lavorativa umiliante [fig. 1].

Cattivik si sottrae alla pena in una fuga rocambolesca sui carrelli della miniera, allusiva a «un film di Indiana Jones» (Burattini, Sommacal 1992, 48), come afferma lo stesso personaggio - per l'esattezza *Indiana Jones e il tempio maledetto* (1984); evitando facilmente diavoli confusi e imbranati, manipola nel passaggio i comandi per l'eruzione dell'Etna. Ne deriva una deflagrazione che lo espelle dal cratere ridotto in minuscoli frammenti, definiti da un giornalista «misteriose particelle nere» (53). Alla dissoluzione di Cattivik corrisponde in senso inverso la piena integrazione di Dante, felicissimo di essere assunto come diavolo tormentatore per gli studenti svogliati, ai quali declamerà in eterno «Tanto gentile e tanto onesta pare» (52).

Le operazioni di smitizzazione e ribaltamento dell'Inferno dantesco arrivano dunque all'apice nella conclusione della storia: il regno oltremondano dell'espiazione, che dovrebbe ristabilire l'ordine turbato dal peccato degli uomini, crea invece disordine e distruzione nel mondo di superficie, e con esso rivaleggia il potere mafioso, altrettanto ingiusto: prima che avvenga l'eruzione, infatti, un uomo legato sta per essere ucciso dalla mafia, e nella scena finale due in-

¹⁹ La presenza di Moulinski costituisce un tributo a Bonvi, il primo disegnatore di Cattivik, che nel 1972 aveva creato la serie di Nick Carter per la trasmissione televisiva *Gulp! Fumetti in TV*. I fratelli Dalton compaiono per la prima volta nel 1954 nel terzo albo a fumetti della serie «Lucky Luke», disegnata dal fumettista belga Morris (pseudonimo di Maurice de Bévère) come nemici del protagonista, ben presto sconfitti e uccisi. Tre anni dopo Morris, insieme a René Goscinny, ripropone in nuova veste i personaggi, che avevano incontrato il favore del pubblico, inventando quattro cugini, graficamente identici ai precedenti, che esordiscono sul settimanale *Spirou* nel 1957. Ispirate a un vero gruppo di fuorilegge, la Banda Dalton, che aveva operato fra il 1890 e il 1892, le controparti fumettistiche sono incapaci, confusionarie, infantili, in particolare 'i cugini'.

dividui, contemplando i danni, chiedono se è stato il vulcano a provocarli, apprendendo con sollievo che si tratta del racket, dunque di un fenomeno accettato come 'normale'. La legge, divina, demonica o umana che sia, fallisce il suo bersaglio: i dannati più sofferenti dell'*Inferno* non sono i veri malvagi – ai lavori forzati non troviamo certo professionisti del crimine quali Diabolik o, al di fuori del mondo fumettistico, i mafiosi che devastano i territori quanto un'eruzione vulcanica – ma gli esclusi dalla società, i ladri pasticcioni, incontinenti e falliti, gli 'scarti' del sistema.²⁰

Al di là quindi degli accenni molto circoscritti a problematiche contemporanee, che in ogni caso attualizzano la carica polemica dell'ipotesto, la sostanza seria e riflessiva del fumetto consiste nell'evidenziare la marginalità e l'esclusione sociale della coppia, un ladro fallito e un vecchietto scacciato persino dall'ospizio, anche loro rifiuti, prodotti di scarto, privi di funzionalità – Cattivik vive di espedienti nelle fogne, Dante svolge un'attività fastidiosa per tutti e non remunerativa –, espressioni pertanto di un 'represso della società' che ne evidenzia le fratture, i vuoti e le mancanze (cf. Orlando 2015). In modi differenti, i due protagonisti condividono un'analoga condizione di esuli, temporanea per Dante, perenne per Cattivik, e sottolineata espressamente dagli autori, che fanno esclamare all'anziano poeta buttato fuori a calci dall'ospizio, «Sigh! Cacciato in esilio!» (Burattini, Sommacal 1992, 33).

La focalizzazione dell'esodo dantesco da un lato riattiva, sia pure in forma comica, uno fra i significati più rilevanti dell'ipotesto, nel quale si fondono perdita della patria e della retta via (Mercuri 2013, 231-50), dall'altro configura l'emarginazione del prodotto letterario in sé, condannato al disprezzo, e infine collocato stabilmente nell'oltretomba come strumento di 'pena' infernale. È illuminante il confronto con *L'Inferno di Topolino*, che sembra attuare un'analoga critica alla cultura tradizionale, mettendo in scena «i luoghi inferi dell'educazione scolastica» (Rizzarelli 2016, 167), quindi professori iracundi o materie ostiche, personificate per essere messe alla berlina e torturate dagli allievi. Ma il sistema educativo, prima sconfessato in sede parodica, è poi rivalutato e ricondotto a normalità dallo stesso Dante, che nella conclusione della storia intende punire come traditori i disegnatori di un'opera così sfrontata; nell'Italia del dopoguerra si crede ancora nella scuola, la principale agenzia educativa, che s'incarica di attuare la ricostruzione di un tessuto sociale profondamente segnato dal recente conflitto. Negli anni Novanta tale fiducia si è

20 Alessandro Benucci afferma la centralità dell'epilogo riguardo la capacità rielaborativa dell'autore: «È nel finale che le trasposizioni rivendicano maggiormente lo status di creazione artistica tramite una dose di inventività proporzionale alle variazioni e adattamenti pensati per l'opera intera» (Benucci 2020, 28).

notevolmente attenuata, per cui la marginalità di un poeta medievale e di un ladro strafalcione non è compensata da alcun intervento, ma assunta a sistema: Dante è confinato nel *bathos* dell'universo, e la sua arte si trasforma in punizione; Cattivik viene polverizzato, assumendo anche fisicamente lo status di rifiuto.

Un'avventura infernale presenta, rispetto all'ipotesto, un'evidente transvocalizzazione e transfocalizzazione (Genette 1997, 347-51; 344-7), poiché si abbandona il punto di vista dantesco e si assume l'ottica scanzonata e irriverente di Cattivik, che rielabora profondamente l'oltremondo infero.²¹ Se, ancora, Dante presenta la sua esperienza come individuale e al tempo stesso universale, *exemplum* per l'umanità, Cattivik, programmaticamente escluso da ogni contesto sociale, rimane interamente chiuso nel suo microcosmo e in questo Inferno caotico, specchio della realtà di superficie, ripete i propri comportamenti usuali, tentando furti, violenze, attuando fughe rocambolesche, privo di una guida autorevole – quale il Virgilio dantesco –, poiché non ha nulla da imparare da un mondo in cui l'unico atto di severa giustizia è riservato agli emarginati del tessuto sociale, fondamentalmente inoffensivi ma costretti a quella 'vita comune', produttiva, da essi strenuamente contestata. È presente inoltre una transmotivazione (393-8) e transvalorizzazione (398; 407-8) rispetto all'opera originaria, poiché l'obiettivo dei personaggi (e dei loro autori) non è adeguarsi ai valori cristiani e borghesi, ma invece contestarli, rivelandone l'inefficacia e la contraddittorietà. Nel mondo rovesciato di Cattivik la cultura è pena infernale, la trasgressione viene incatenata o polverizzata, per rinascere comunque sotto nuove forme perché, come recita la didascalia finale, «Cattivik ne sa una più del diavolo!» (53) [fig. 2].²²

21 Una transfocalizzazione importante, con degradazione parodica, era già presente nell'incompiuta *La rovina in commedia*, di Benito Jacovitti, apparsa sul settimanale *Belzebù* nell'aprile del 1947 (su cui si veda il saggio di Silvia Argurio in questo volume): «l'occhialuto impiegatizio protagonista» evidenzia il *descensus ad inferos* imposto «al ceto medio dalla dura transizione verso una democrazia che sembra nascere già malata» (Scarsella 2016, 200). Anche in questo caso il protagonista non è Dante, ma un «omicciattolo di mezza età [...] smarrito in una foresta, ma in piena epoca attuale», che compie un viaggio «nella devastata Italia del primissimo dopoguerra [...] affiancato da un Virgilio d'eccezione: Dante Alighieri, che in questa storia prende dunque il ruolo che fu del suo maestro nel poema» (Cotugno 2009, 82). Dante assume quindi un ruolo positivo di guida, mentre nel fumetto di Cattivik presenta una funzione marginale e ribaltata rispetto all'ipotesto.

22 Il carattere 'carnevalesco' (Bachtin 1979; 1997) del personaggio di Cattivik è particolarmente evidente nella parodia infernale, che sconfessa l'oltremondo cristiano di matrice dantesca, mostrandone non solo l'insensatezza ma anche la tangenza a un mondo di superficie contemporaneo che appare altrettanto 'infero', degradato e ingiusto. A questo momento 'distruttivo' di ribaltamento parodico segue la fase 'costruttiva', la riformulazione di una nuova realtà, libera dai vecchi schemi e regole, che ne *L'avventura infernale* si situa comunque al di là del testo.



Figura 2 Un'avventura infernale, 53

3 Un Purgatorio 'scatologico' fra cessi e olio di ricino

Un anno dopo *Un'avventura infernale*, Cattivik entra in contatto con il secondo regno oltremondano dantesco, sempre in modo del tutto casuale, tallonando a scopo di furto Ulisse Nobody, navigatore impegnato in una traversata solitaria per sponsorizzare una ditta di bambole gonfiabili; una di esse, Giovannazza, gli terrà compagnia durante il viaggio. Non trovando nulla da rubare, Cattivik fa scoppiare la bambola per vendetta e cerca di ritornare a terra agganciando una balena; il cetaceo fa compiere alla barca un contorto giro del Mediterraneo che curiosamente ricalca le tappe dell'ultimo viaggio di Ulisse, tema del canto XXVI dell'*Inferno* dantesco, e anche l'approdo finale è il medesimo: la montagna del Purgatorio. Il fumetto collega quindi comicamente le due cantiche dell'ipotesto - e la narrazione omerica, a cui allude il nome d'arte *Nessuno* anglicizzato -, con riferimenti attualizzanti che si traducono in demitizzazioni della macchina pubblicitaria, come fa notare Pallavicini (2016, 210), riferendosi però a Caronte/Capitan Findus. Se la montagna è circondata da sentieri a spirale, che riprendono esattamente la struttura immaginata da Dante, «[l']escatologia dantesca tramuta in scatologia cattiveska e le cornici del purgatorio sono fitte di porte [...] di servizi igienici dove

i vizi, più o meno capitali, vengono scontati a base di purganti» (Palavicini 2016, 210-11). Nel tentativo di sfuggire a un Catone minaccioso che intende purgare i due con l'olio di ricino – con prevedibile gioco di parole, considerato il contesto, Cattivik equivoca, chiamando il custode dei penitenti 'Cacone'²³ – la coppia in fuga cerca inutilmente di rifugiarsi nei bagni, scontrandosi con le diverse esigenze e personalità dei peccatori: il superbo è orgoglioso della sua privacy, l'iracondo, come avviene nell'*Inferno*, massacra Cattivik, l'avaro non tira lo sciacquone e rende l'ambiente pestilenziale, l'accidioso dorme, i lussuriosi sono già in coppia e non intendono fare entrare nessun altro [fig. 3]. Nel giardino dell'Eden Cattivik, per natura portato alla trasgressione, coglie «la prima mel'» (Burattini, Sommacal 1993, 70), con allusione alla nota canzone di Angelo Branduardi del 1979, di grande successo ancora nel decennio successivo; appare l'arcangelo San Michele con la spada fiammeggiante per scacciare il peccatore, costringendo i due alla fuga. Per mare Ulisse insegue ulteriormente Cattivik, pretendendo che prenda il posto di Giovannazza.

Se la parodia è «the comical reworking and transformation of another text by distortion of its characteristic features» (Hannoosch 1989, 10), in questo caso la riscrittura si impenna su un solo elemento, degradato alla componente materica, escrementizia, del processo di purificazione, con inevitabile corredo comico olfattivo. Il legame con l'originale è sicuramente più debole rispetto a *Un'avventura infernale*, pur presentando alcuni segnali 'forti' di riconoscimento quali, come si è detto, la riproduzione topografica del regno oltremontano dantesco. L'opera si iscrive anch'essa in quella 'poetica dello scarto' tipica dell'universo cattiviko, che abbiamo già visto operante nel contatto con il mondo infernale: il navigatore Ulisse – anche nella fonte personaggio 'dislocato' rispetto al proprio contesto sociale, poiché si autoimpone una continua peregrinazione – e Cattivik, legato all'immagine stereotipa del trasgressore frustrato, appaiono in perenne fuga; a essi è negato qualsiasi rifugio, persino in un luogo infimo quale il gabinetto, e tale esclusione è definitivamente suggerita dall'originaria condanna biblica, pronunciata da un adiratissimo arcangelo: «Tu lavorerai con sudore e partorirai con dolore» (Burattini, Sommacal 1993, 71).

La parodia, attraverso un ribaltamento carnevalesco del reale che fa collidere la bassa materia corporea con il sublime dell'elemento

23 Sulla stessa linea si inserisce il seguente scambio dialogico, in cui al fraintendimento in funzione di abbassamento parodico si sostituisce il bisticcio, che segue al poliptoto *cessate, cessi* (Burattini, Sommacal 1993, 67):

Catone: — Vi devo purgare!... **Cessate** di fuggire!

Ulisse: — Tu **cessi**?

Cattivik: — Glact! Se **cesso** finisco nel **cesso**.

Come sempre, i termini chiave, o relativi al gioco linguistico, sono in grassetto.

spirituale - la purificazione dalle colpe come defecazione, l'intervento angelico che sanziona un furto in sé risibile, perché la mela del Paradiso terrestre è già stata trafugata all'inizio dei tempi²⁴ - mostra, sotto il velo della comicità, la sostanza negativa di un universo che, anche nella sua versione oltremondana, emargina il diverso; Cattivik novello Adamo (ed Eva) sarà costretto a dissociarsi persino dalla sua personalità maschile, rischiando di trasformarsi nel giocattolo sessuale di un voglioso Ulisse Nobody.²⁵ Ma il rovesciamento è anche rigenerazione, come già avviene nel contesto infernale; il protagonista si sottrae al suo destino ritornando a riva a nuoto, in un'estrema rivendicazione di libertà, mentre la didascalia finale recita: «Ma non temete... Quando la barca avrà fatto ritorno al porto, il nero genio del male tornerà a colpire, perché Cattivik è come il più potente dei purganti: non perdona!» (Burattini, Sommacal 1993, 73).

Da notare infine che la focalizzazione della componente 'bassa' e scatologica del reale non è inedita ma presente anche in altre parodie della *Commedia*, come osserva Antonio Rossini prendendo in considerazione, fra le opere che precedono il fumetto esaminato, *L'Inferno di Topolino*, dove un diavolo-infermiere di Malebolge punisce un bimbo che ha marinato la scuola legandolo a un lettino di ospedale e dandogli una dose di lassativo; o *La Cretina Commedia* (1978) di Pepino Impastato, in cui l'autore «condanna allo squallore fecale gran parte dei suoi mafiosi e, addirittura, condisce la sua diretta radiofonica della *Cretina Commedia* col rumore di uno sciacquone» (Rossini 2007, 39-40); e si chiede, rispondendo affermativamente: «si tratta del fascino di un testo, la *Commedia*, già di per sé tendente, specialmente nei canti del basso Inferno, all'espressionismo?» (40). Al di là del legame con l'opera originaria, anche Rossini riprende la categoria interpretativa del ribaltamento bachtiniano, per cui l'identificazione dissacrante purificazione = evacuazione esalta «il carattere vitalistico e carnascialesco-dissacrante di un testo, ma si lascia anche rivisitare in quanto luogo primo e privilegiato della resurrezione di una tanto coartata libertà individuale rivendicata sia nei confronti del testo base con cui ci si confronta che della società in cui si è immersi» (42).

24 Infatti Cattivik commenta: «Qua son' tutti matt'! Quante storie per una mel' da quattro sold'... neanche costass' **l'ira di Dio!**» (Burattini, Sommacal 1993, 71); la chiosa demitizza la collera angelica - rivolta a un oggetto ben diverso rispetto alla coppia dei progenitori - in base a un meccanismo di transcontestualizzazione come presa di distanza critica dall'oggetto parodiato che, secondo Linda Hutcheon, è costitutivo del discorso parodico (Hutcheon 1985, 7, 11).

25 In *Estetica e romanzo*, Bachtin afferma: «La creazione basata sul travestimento e la parodia porta il costante correttivo del riso e della critica nella serietà unilaterale dell'alta parola diretta, il correttivo della realtà che è sempre più ricca, più essenziale e, soprattutto, più contraddittoria e pluridiscorsiva di quanto possa essere contenuto nel genere alto e diretto» (Bachtin 1997, 420).

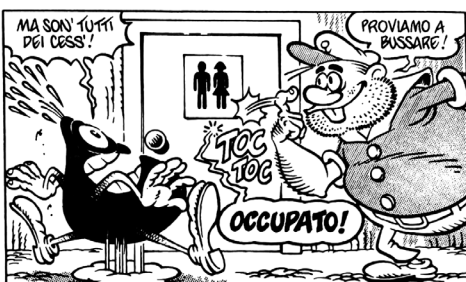


Figura 3 Cattivik in Purgatorio, 63-4

4 Fascino e trappole di un Paradiso ‘spettacolare’

La vicenda ossimorica di un personaggio assolutamente cattivo, che però riesce ad accedere alla sede dei beati prende le mosse, coerentemente, dallo stravolgimento dell’usuale ambientazione notturna, presente nell’*incipit* di ogni avventura cattivika: è giorno, «La luce avvolge le case, i palazzi, i vicoli, le strade...» (Burattini, Sommacal 1994, 4), recita la didascalia narrativa della prima vignetta, anticipando la luminosità del terzo regno oltremondano; la nera anima di Cattivik può dunque esplicitarsi anche alla luce del sole come raffinamento di malvagità, per colpire la gente comune in qualunque condizione; oscurità e chiarezza si incontrano.

In realtà si è guastata la sveglia, sussurra il personaggio alla voce fuori campo, ma la scusa è narrativamente efficace per impostare la figura del paradossoso, che si estende al momento focale del dantesco *trasumanar*: nell’interpretazione di Burattini e Sommacal la salita al regno dei cieli è attuata in mongolfiera, sottratta dal protagonista a un individuo che l’affitta per «Ascensioni a pagamento». Il progressivo avvicinamento al divino, descritto da Dante come una forma di purificazione in grado di superare la sua umanità alleggerendo il peso del corpo per consentirgli di raggiungere il cielo della Luna, è dunque riscritto antifrasticamente come conseguenza di un’azione malvagia quale il furto, stravolta inoltre comicamente da una tipica gag fumettistica: un piccione buca il pallone aerostatico e Cattivik, nel tentativo di gonfiarlo, si riempie d’aria e volando giunge di fronte a San Pietro, custode celeste. La battuta di quest’ultimo, «Benvenuti in Paradiso» (Burattini, Sommacal 1994, 13), suscita nel protagonista l’immediata identificazione del santo con Antonello Venditti, che nel 1991 aveva pubblicato con Heinz Music un album con il medesimo titolo, e direziona il discorso parodico verso la materia sonora paradisiaca. Anche in questo caso, dunque, come per il Purgatorio, la riscrittura è basata su un solo elemento dell’ipotesto, il canto e la musica, interpretati come forme altamente spettacolari. Ciò avverrà anche nella sezione ‘paradisiaca’ della *Divina Commedia a fumetti* di Marcello Toninelli, dove

tutto è fondato sull’intrattenimento. I santi conducono varietà, presentano messaggi pubblicitari, dibattono nei talk show; Cacciaguida recita le sue previsioni come fossero quelle meteorologiche. Beatrice del resto ha le fattezze di una soubrette. (Mengo-
ni 2016, 214)²⁶

26 L’opera di Toninelli è pubblicata per la prima volta nel 1969, per ciò che riguarda l’Inferno, ma Purgatorio e Paradiso vengono trasposti a fumetti solo negli anni 1994-98, sul



24



25

Figura 4 Cattivik in Paradiso, 24-5

In realtà Cattivik non si sente a suo agio in questa realtà brillante e patinata, in cui la musica dell'orchestra degli angeli diretta da Santa Cecilia è per lui «straziante melodia», «peggio del Festival di San Rem'!» (Burattini, Sommacal 1994, 15), tranne quando riesce a trafiggere le aureole dei beati, scambiandole per enormi fedu nuziali. Una volta incrinata la perfezione dell'universo paradisiaco, Cattivik cerca di uniformarlo al suo carattere, disordinato, violento ed eccessivo, imponendo un trascinate *hard rock* che invade l'intero mondo celeste, come evidenziano le onomatopoeie a caratteri giganteschi. La presenza sovversiva del ladro in calzamaglia nera trova l'opposizione della Madonna, da lui scambiata per l'omonima popstar, al secolo Maria Luisa Ciccone, e inutilmente invitata ad accompagnarlo cantando alcuni dei suoi successi - *True blue baby*, *Isla Bonita*, *Who's that girl* -, e di San Pietro, che ha scoperto la vera identità di Cattivik. Ma l'ostilità delle autorità edeniche è surclassata dall'incondizionata approvazione di Dio in persona, il cui intervento rilancia il paradosso a cui si informa tutta la riscrittura: «Il regno dei cieli è un mortorio e della musica è ciò che ci vuole per vivacizzarlo» (Burattini, Sommacal 1994, 24).

La beatitudine è quindi, sorprendentemente, statica e poco appetibile; a essa è preferibile la chiassosa e volgare personalità eslege di Cattivik, nominato direttore dell'orchestra angelica da un Dio alquanto atipico, perché capellone, dotato di barba con anello e fumatore di sigaro, in perfetto stile *hipster* anni Novanta, seguito ridicolmente dal proprio simbolo di onniscienza, l'occhio inscritto in un triangolo che, munito di piccole ali, volteggia sopra il capo divino. Ma lo smoking corredato di bacchetta che miracolosamente piomba su Cattivik all'atto dell'investitura lo ingabbia, sottraendogli la libertà e la propria identità di 'uomo del sottosuolo'. Il protagonista ruba a San Pietro la sua tunica che utilizzerà come paracadute, di fatto spogliando metaforicamente l'universo paradisiaco delle sue false attrattive, e torna sulla terra utilizzando, come battute di commiato, i titoli di film in tema: *Il paradiso può attendere* (1978), *Lassù qual-*

settimanale cattolico *Il Giornalino*. Nel recente graphic novel di Seymour Chwast, *Dante's Divine Comedy* (Bloomsbury; New York, 2010), la forma spettacolare privilegiata è la danza con, ad esempio, mercuriani raggianti che accolgono Dante e Beatrice ballando, in una generale atmosfera da *Roaring Twenties*. L'elemento musicale è certamente importante e pervasivo nella terza cantica dantesca, regno di una musica divina prodotta dal movimento armonico delle eterne ruote celesti; si tratta di una sostanza sonora astratta, non più legata, come nel Purgatorio, a brani del repertorio sacro, ma destinata a riprodurre fonicamente il dinamismo delle sfere, delle anime, e la presenza della luce, poiché musica e luminosità sono entrambe emanazioni del divino. È probabilmente l'aspetto totalizzante dell'esperienza sinestetica dantesca a convogliare il discorso parodico verso forme spettacolari immersive quali, per Toninelli, la televisione di massa, per Chwast i numeri da cabaret stile *Ziegfeld Follies*, a cui sembrano ispirarsi i suoi beati, fra cui spicca Giustiniano che si esibisce come cantante in elegante completo gessato, e per Burattini e Sommacal i concerti pop e rock.

cuno mi ama (1956). «Il richiamo della fogna è più allettante della prospettiva di una noiosa beatitudine» (Pallavicini 2016, 211) [fig. 4].

È certamente vero che il fumetto di Burattini e Sommacal «del Paradiso dantesco ben poco condivide» (Cotugno 2009, 85), non menzionandone struttura e funzioni; la parodia acquista comunque un significato compiuto se inscritta nel trittico, e come le altre due cantiche rivisitate contesta, sia pure scherzosamente, la morale comune, che assegna al lavoro, all'onestà, alla cultura tradizionale statica e noiosa un posto centrale nella società, marginalizzando qualunque altra esperienza. Cattivik in Paradiso dichiara la vitalità e forza creativa della trasgressione, contro l'opaca perfezione dei cori angelici, con la partecipazione straordinaria di un Dio 'alternativo' e 'sfumacchiante', più vicino a un accorto impresario di concerto rock che all'entità suprema e virtualmente inconoscibile dell'ipotesto.

5 Considerazioni conclusive

La *Commedia* di Cattivik, per quanto semplice e a tratti superficiale in confronto a riscritture di più vaste ambizioni come, per restare in ambito italiano, *l'Inferno di Topolino*, mostra un originale 'sguardo dal basso' che scompagina la struttura e le valenze dell'ipotesto: il viaggio oltremondano del fiero e convinto peccatore, per il quale l'infrazione è momento di formazione identitaria, non è esempio di giustizia e di ordine, ma di libertà gioiosa dalle regole. La parodia, apparentemente sfacciata e irriverente, appare in realtà intimamente legata a un testo di cui recupera rilevanti valenze, non ultima la *vis* polemica contro i mali coevi - l'esclusione del diverso e dell'improduttivo, la marginalità della cultura - secondo una linea attualizzante che intende ricreare, sia pure in ambito comico, un rapporto attivo fra il discorso dantesco e il pubblico contemporaneo; il trittico cattiviko istituisce inoltre un dialogo produttivo con altre versioni fumettistiche del capolavoro dantesco, dando luogo a una rete di relazioni intertestuali tra la fonte, la biblioteca del lettore consapevole delle diverse interpretazioni, e la riscrittura attuale, confermando l'inesausta vitalità del viaggio oltremondano di Dante.

Bibliografia

Testi

- Burattini, M.; Sommacal, G. (1992). «Un'avventura infernale». *Cattivik*, nr. 32. Milano: Edizioni Macchia Nera, 30-53.
- Burattini, M.; Sommacal, G. (1993). «Cattivik in Purgatorio». *Cattivik*, nr. 40. Milano: Edizioni Macchia Nera, 50-73.
- Burattini, M.; Sommacal, G. (1994). «Cattivik in Paradiso». *Cattivik*, nr. 54. Milano: Edizioni Macchia Nera, 4-27.

Saggi

- Bachtin, M.M. (1997). *Estetica e romanzo*. Teoria e storia del discorso narrativo. Trad. a cura di C. Strada Janovic. Torino: Einaudi. Trad. di: *Voproski literatury i estetiki*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1975.
- Bachtin, M.M. (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale. Trad. di M. Romano. Torino: Einaudi. Trad. di: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1975.
- Burattini, M. (a cura di) (2011). «Intervista a Bonvi (su Cattivik)». *Freddo cane in questa palude*. Il blog di Moreno Burattini, 23 giugno. <http://morenoburattini.blogspot.com/2011/06/intervista-bonvi.html>.
- Douglas, M. (1975). *Purezza e pericolo*. *Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*. Trad. di A. Vatta. Bologna: il Mulino. Trad. di: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London; New York: Routledge, 1966.
- Fumettology*. Cattivik (2014). Prima parte. Rai 5. 14-09. URL <https://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-025ffc6b-77d6-4421-9596-3f1f79879255.html>.
- Fumettology*. Cattivik (2014b). Seconda parte. Rai 5. 21-9. <https://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-436597ea-0f2a-468a-81c7-72b71c25be7b.html>.
- Gabrielli, E. (2017). «Ramarro: un supereroe masochista dagli anni '80», 20-11. *Lo Spazio Bianco*. Blog di E. Gabrielli. <https://www.lospaziobianco.it/ramarro-supereroe-masochista-anni-80/>.
- Genette, G. (1997). *Palimpsesti*. *La letteratura al secondo grado*. Trad. di R. Novità. Torino: Einaudi. Trad. di: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Hannoosch, M. (1989). *Parody & Decadence, Laforgue's Moralités légendaires*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Jung, C.G. [1943] (1983). «Psicologia dell'inconscio». *Opere*, vol. 7. Torino: Boringhieri, 1-120.
- Mercuri, R. (2013). «Dante e l'esilio». *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*, 16-17, 231-50.
- Orlando, F. (2015). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. *Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. A cura di L. Pellegrini, pref. di P. Boitani. Torino: Einaudi.
- Raffaelli, L. (2009). *Tratti & ritratti. I grandi personaggi del fumetto da Alan Ford a Zagor*. Roma: Minimum fax.
- Rossini, A. (2007). «Dante e la parodia». *Rivista di studi italiani*, 2, 22-46.
- Sangsue, D. (2006). *La parodia*. A cura di F. Vassarri. Roma: Armando. Trad. di *La parodie*. Paris: Hachette, 1994.
- Šklovskij, V.B. (1974). «L'arte come procedimento». *Letteratura e strutturalismo*. A cura di L. Rosiello. Bologna: Zanichelli.